doi.org/10.19130/it.10.2.2025/00S329Y8X484

Músicos e ideas de modernidad en tensión en Bogotá (1905-1930)[1]

Musicians and Ideas of Modernity in Tension in Bogotá (1905-1930)

Diana Carolina Piraquive Monroy
Universidad Nacional de Colombia
eeccdianapiraquive@gmail.com
ORCID: 0009-0000-5113-5982

Resumen: El presente artículo se centra en una aproximación a las discusiones de los músicos bogotanos de principios del siglo XX en torno a la manera en que entendían y agenciaban diferentes proyectos de formación musical desde sus diversas formas de experimentar y comprender la modernidad. Para ello, se realiza una apuesta analítica de entenderlos como sujetos de la modernidad, siguiendo la propuesta de Saurabh Dube, en un ejercicio que parte de la invitación realizada por Eduardo Restrepo de eventualizar la modernidad. Siguiendo esta línea, en la primera parte se realiza una breve contextualización del campo académico musical bogotano en ese periodo; y, en segunda instancia, se abordan las discusiones sostenidas por estos músicos bogotanos en las que enarbolaron la bandera del arte como un dispositivo civilizatorio a partir del cual se buscaba producir un ordenamiento del mundo sonoro de la capital del país.
Palabras clave: sujetos de la modernidad, colonialidad, músicos colombianos, Bogotá, siglo XX.

Abstract: This article focuses on an approach to the discussions of Bogotá musicians from the early 20th century regarding how they understood and engaged with different musical training projects, based on their diverse ways of experiencing and comprehending modernity. To this end, it proposes an analytical perspective to understand them as subjects of modernity, following Saurabh Dube's proposal, in an exercise that draws on Eduardo Restrepo's invitation of eventualization of modernity. In this line, the first part provides a brief contextualization of the Bogotá music academic field

[1] La información presentada en este artículo forma parte de la investigación de tesis en curso titulada "Entre gustos sí hay disgustos: resistencias y disputas por el gusto musical en la configuración del 'ser moderno' en Bogotá (1905-1930)", desarrollada por la autora en el Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

Este trabajo está amparado por una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial, 4.0

during that period; and, secondly, it addresses the discussions held by these Bogotá musicians, who championed the arts as a civilizational device aimed at producing an ordering of the sound world of the capital.

Keywords: subjects of modernity, coloniality, Colombian musicians, Bogotá, 20th century.

Recibido: 29 de septiembre de 2024
Aceptado: 14 de abril de 2025

La historiografía musical colombiana se ha caracterizado por tener una prolífica producción centrada en el estudio de los principales compositores, sus obras y principales aportes en la composición; particularmente al interior de la musicología histórica, se han destacado investigadores como Ellie Ann Duque, Egberto Bermúdez, Jaime Cortés Polanía, Sergio Ospina, Hernando Cepeda, Ana María Ochoa, entre otros, quienes han brindado elementos clave para comprender las diferentes formas de apropiación social de la producción musical; incluso algunos de ellos han introducido análisis cercanos a los estudios culturales y a la teoría poscolonial para mapear, de manera crítica, las diferentes posturas e imposturas de los músicos colombianos que permiten dilucidar las relaciones de poder que son inherentes a los procesos de composición, comercialización y consumo de las músicas.

En esa línea y como aporte a estas discusiones, el presente texto toma como punto de partida algunos planteamientos del grupo modernidad/colonialidad para explicar cómo las concepciones de modernidad de los músicos bogotanos de principios del siglo XX estaban atravesadas por la experiencia de la colonialidad que emerge por las particulares articulaciones contextuales de este periodo; no obstante, es importante aclarar que el ejercicio analítico que aquí se propone no pretende mostrar las fuentes primarias como una "evidencia" de lo planteado por el grupo modernidad/colonialidad o por aquellos que recientemente han explorado la dimensión estética de la colonialidad en lo musical, como si se tratara de un ejercicio de comprobación de la teoría; por el contrario, se toman estos planteamientos teóricos como punto de partida que posibilita una mirada en el acercamiento al archivo,[2] pero mi posición como investigadora es de apertura a

[2] Es importante aclarar que los hallazgos parciales aquí presentados son parte de mi tesis doctoral, y han surgido del proceso de trabajo de archivo desde lo planteado por el método de etnografía histórica que se ha enmarcado en las discusiones propiciadas por la antropología histórica y el giro archivístico; en ese sentido, hay una apuesta por hacer etnografía "en" archivo, buscando "ir más allá de las huellas literarias, más allá de la narra-

tensionar y, ¿por qué no?, de interpelación desde el archivo a algunas limitaciones analíticas de aquellas categorías que han pretendido explicar lo que ocurrió en el contexto histórico que estoy abordando.

Atendiendo a esta postura, el presente escrito propone comprender a los músicos bogotanos de principios de siglo como sujetos de la modernidad, es decir, como "actores históricos que han sido participantes activos, ya sea como sujetos a los procesos modernos así como también sujetos que dan forma a los mismos",[3] lo que posibilita una puerta de entrada a un ejercicio de lo que Eduardo Restrepo denomina eventualización de la modernidad, que consiste en:

> examinar etnográfica e históricamente cómo en determinados momentos y en diferentes escalas se articulan, con mayor o menor éxito, ciertos proyectos civilizatorios en nombre de la modernidad como una problematización que cuyos contenidos y términos no están definidos de antemano ni son siempre los mismos, pero de la cual se derivan unas tecnologías de gobierno de poblaciones, se establecen unas formaciones discursivas y se generan las condiciones de posibilidad de la producción de ciertas posiciones de sujeto y de configuración de subjetividades.[4]

Así, el análisis detallado, si se quiere a contrapelo, de los debates sostenidos por los músicos bogotanos de principios del siglo XX en Bogotá, permite mostrar la manera en que los músicos que pertenecían a las élites bogotanas experimentaban las transformaciones de un país que, 100 años después de su independencia, deseaba mostrarse civilizado, moderno, encaminado en ese espacio/tiempo imaginado de la teleología universalista desde la que se concibió la modernidad europea.[5] La intención que subyace en esta aproximación a las experiencias de los músicos es comprender cómo a través de estos discursos producidos en nombre de la modernidad, algunas veces contradictorios entre sí, se van configurando formas concretas de hacer, pensar y decir que habilitan e invisibilizan ciertas voces, sonoridades y prácticas, a partir de las cuales se establece no solo la

---

tiva explícita, la exégesis e incluso la argumentación. Pues la poética de la historia reside también en significados mudos tranzados a través de bienes y prácticas, a través de iconos e imágenes dispersas en el paisaje de lo cotidiano" [traducción mía] (John Comaroff y Jean Comaroff, "Ethnography and the Historical Imagination", *Studies in the Ethnographic Imagination* [Boulder: Westview Press, 1992]: 35.

3 Saurabh Dube, "Sujetos de la modernidad", *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 20, núm. 37 (2006), 366.

4 Eduardo Restrepo, "Modernidad y diferencia", *Tabula Rasa,* núm. 14, (2011), 146.

5 Dipesh Chakrabarty, *Postcolonial Thought an Historical Difference* (New Jersey: Princeton University Press, 2000), 8.

constitución del campo artístico musical en el país, sino que, además, pone sobre la mesa las distintas concepciones de buen gusto musical que debían delinear la dimensión estética del sujeto moderno de la nación colombiana.

En ese marco, en primera instancia se realizará una breve contextualización del campo académico musical bogotano en las primeras décadas del siglo XX, periodo en el que se producen las más álgidas discusiones sobre la necesidad de formar el gusto musical de los colombianos; en segunda instancia, se abordarán las discusiones sostenidas por estos músicos bogotanos en las que enarbolaron las banderas del arte como un dispositivo civilizatorio a partir del cual se buscaba producir un ordenamiento del mundo sonoro de la capital del país y se disputaron diferentes comprensiones del buen gusto musical que debía ser encarnado y agenciado por el ciudadano colombiano de principios de siglo.

Músicos bogotanos de principios de siglo XX

La historia republicana de Colombia ha estado marcada por numerosos giros y tranformaciones que son inherentes al proceso mismo de darle forma a un Estado y a una nación con soberanía y relativa gobernabilidad. El siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX constituyeron un periodo convulso en el que diferentes sectores políticos disputaron sus ideas sobre lo que debía ser el país, tras la disolución del orden político colonial y la consecuente necesidad de instaurar un orden social que permitiera conducir a su población hacia el progreso prometido por la modernidad.

Si bien el país había obtenido su independencia política a principios del siglo XIX, en la infraestructura de sus centros poblacionales y las costumbres de sus habitantes aún se evidenciaban formas de ser, estar y pensar el mundo derivados de los efectos de los dispositivos coloniales que operaron como mecanismos de subjetivación, presentes incluso tras el fin del colonialismo en el país. Bajo este contexto de contradicción, la modernidad como deseo da lugar a un sentimiento de carencia,

> el país que se enrumba en el siglo XIX hacia lo moderno ve en esta noción algo ajeno, una carencia: se sabe tradicional y aldeano. La capital es melancólica, conventual y santafereñamente señorial. Se reconoce la necesidad de introducir cambios no solamente externos, en la infraestructura, sino en la mentalidad misma, en la forma de enfrentar la vida. Lo moderno es aquello capaz de alterar en alguna medida el aspecto o el contenido de lo tradicional [...] es el enfrentamiento de un matiz dotado de historia

> con una versión imaginada de este: una experiencia estética [...] lo moderno es nuevo, causa sorpresa y cambia las formas de percepción social.[6]

De allí que a partir de la segunda mitad del siglo XIX elementos como los manuales de urbanidad y la escuela como institución social de intervención poblacional formentaran un cambio significativo en las prácticas cotidianas de los habitantes del país, en especial entre y desde las élites, siendo esa una vía para la distinción entre sectores poblacionales y la construcción de alteridades en un doble discurso de homogeneidad y heterogeneidad como elementos constitutivos de la nación.[7] En ese marco, el cuerpo se convierte en un elemento central de intervención del Estado bajo la concepción de que la transformación del cuerpo individual y sus expresiones posibilitaría, a la larga, la transformación del cuerpo social, pues se empieza a asumir que en tanto "el ser humano es perfectible, abierto, inacabado [...] la tarea de la sociedad —[...] la tarea del Estado también— consiste en intervenir esta potencialidad para hacer de los seres humanos y de los ciudadanos nacionales, individuos lo más cercanos a ciertos ideales".[8]

En ello, el dominio y conocimiento de las artes se convirtió en una expresión de los gustos que operaban como una manifestación del estilo de vida deseable, especialmente eurocentrado,[9] como un referente de civilidad y de distinción social que

[6] Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma, visiones del progreso y de la felicidad. Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990).* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 6.

[7] Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Unimagdalena, 2023), 39.

[8] Pedraza, *En cuerpo y alma, visiones del progreso y de la felicidad,* 2.

[9] Si bien los trabajos que se han desarrollado desde los postulados de la opción decolonial han coincidido en el lugar de Europa como referente en estas sociedades que debían pensarse tras los procesos de independencia, no se puede caer en concebir a Europa como una totalidad homogénea en dichos procesos. Uno de los hallazgos de la investigación doctoral que estoy desarrollando es que en la aproximación al estudio de los gustos hay divergencias entre países en diferentes periodos de tiempo; por ejemplo, estudios como el de Ana María Otero-Cleves (2009), titulado "'Jeneros de gusto y sobretodos ingleses': El impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX", evidencian un especial gusto de las élites capitalinas por los productos y el estilo de vida inglés, no obstante, en las dos primeras décadas del siglo XX estas élites capitalinas empiezan a tomar como referente a Francia en sus costumbres y prácticas. Este fenómeno se complejiza cuando se acepta que los gustos son también diversos, analíticamente y en sus efectos en la realidad, y no se pueden equiparar las configuraciones y efectos del gusto musical con los del gusto hacia ciertas comidas o prendas de vestir; esos matices relativizan también el análisis de referentes estéticos y los proyectos políticos que se agencian a través de estas preferencias, pues finalmente los gustos (así, en plural) se constituyen en elementos clave para la materialización de proyectos civilizatorios.

acercaba a los individuos a esa Europa hiperreal que la temporalidad del historicismo moderno europeo instauró como una narrativa que permeó la imaginación, las subjetividades y los cuerpos de las nacientes naciones tras su independencia.

En ese escenario y bajo esa línea, la música no fue la excepción, pues durante el periodo denominado Estados Unidos de Colombia (1863-1886), los liberales radicales implementaron una serie de reformas laicas que buscaron modernizar la educación del país, y ello incluía la formación en canto de los niños en las escuelas públicas, así como la educación de los maestros en esa área en las recién creadas Escuelas Normales, bajo las orientaciones dadas por el músico italiano Oreste Sindici, quien logró materializar la intención del liberalismo radical en una propuesta de formación musical enfocada en moralizar a la población a través del canto y la música como un medio para la incorporación de principios estéticos, bajo la concepción de que el arte podía operar como un dispositivo civilizatorio para la formación del ciudadano colombiano.[10] En esa misma línea de formación estética y somática, en este periodo el presidente Rafael Núñez reglamentó la creación de una escuela de música como institución del Estado y brindó oficialmente apoyo económico para tal efecto a través del Decreto 68 de 1882; es así como se crea la Academia Nacional de Música bajo la dirección de Jorge W. Price, arquitecto y músico aficionado que decidió encabezar una propuesta de educación musical formal para brindar unas líneas estéticas definidas que sustentaran la idoneidad de quienes quisieran ser llamados músicos, para emprender así la cruzada para refinar la producción musical.

Dicha iniciativa ha sido reconocida por la musicología colombiana como un momento relevante en la formación de músicos y en la historia de las artes en el país, pues se constituyó como un primer momento en el que se certificó la idoneidad, con el apoyo del Estado, en el que se buscaba establecer unos lineamientos frente a los conocimientos mínimos de quienes decían ostentar el estatus de músicos. Lo anterior solo se podía lograr reuniendo a los estudiantes en un mismo lugar bajo una reglamentación, un plan de estudios inspirado en educación musical impartida en Bruselas, Milán y Madrid y unos recursos materiales (instrumentos, partituras, espacios de ensayo, etc.) que les permitiesen concentrarse en su formación musical.

Siendo un proyecto educativo apoyado por el gobierno de Rafael Nuñez, liberal independiente cercano a los sectores conservadores que buscaron posterior-

[10] Alexander Klein, *Oreste Sindici. Obras completas. Reducción para canto y piano*. (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017), 74.

mente la "regeneración" del país en ese entonces,[11] tras un periodo de radicalismo político liberal, y tratándose de un director cercano a los sectores políticos de esta tendencia, no fue casualidad que en la reglamentación, la estructuración del plan de estudios y las dinámicas de organización al interior de las clases hubiese orientaciones que no solo se enfocaban en el manejo de los conocimientos que se debían impartir, sino que también se adoptaran medidas moralizadoras frente a la separación de hombres y mujeres en los espacios de formación para proteger las "buenas costumbres" e incluso se llegó a establecer en las actas de 1892 que serían objeto de calificación "la conducta y la urbanidad dentro y fuera de la academia, y que se eliminaban señoritas de la academia por tener planes de matrimonio".[12]

Al iniciar la Guerra de los Mil Días, en 1899, la Academia suspendió actividades y los espacios de socialización en la ciudad se restringieron debido a los niveles de violencia que se vivían en el territorio ante la inconformidad manifiesta de los liberales radicales frente a las medidas adoptadas por el gobierno de la regeneración, que tendió a reestablecer la estrecha relación entre el Estado y la Iglesia católica en lo político y lo cultural. Esta guerra no solo dejó un alto índice de muertes; también impactó la economía nacional conduciendo a una priorización de gastos donde las artes quedaron en un lugar rezagado.

La Academia Nacional de Música inició de nuevo labores en 1905, pero esta vez el gobierno decidió nombrar al músico samario Honorio Alarcón como director, quien, a diferencia de Jorge W. Price (que era conocido como "músico aficionado"), Alarcón se había formado en el Conservatorio de Leipzig y en el Conservatorio de París, y era uno de los músicos más reconocidos del país. Con su llegada se marcó una nueva etapa de la Academia, mucho más enfocada a la profesionalización de los músicos colombianos, bajo las pautas de los centros musicales europeos más sobresalientes, como Alemania y Francia, lo que lo llevó a tomar distancia del reglamento y el plan de estudios formulados previamente por Price que, como se dijo, era considerado un "músico aficionado" en el medio artístico de la ciudad con una propuesta educativa que si bien había sido

[11] En la época en que fue creada la Academia Nacional de Música, las posturas políticas de Rafael Nuñez se ubicaban en el liberalismo independiente, aunque en realidad eran más cercanas a los sectores conservadores que querían acabar con el gobierno del liberalismo radical, mediante el nombramiento de políticos conservadores que reestablecieran el orden y la creación de una nueva constitución que invalidara lo que se había establecido en la Constitución de Rionegro.

[12] Martha Barriga, "Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920". *El Artista* 2 (2005): 32, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400204.

considerada innovadora a finales del siglo XIX, cuando no existía un espacio de formación de ese nivel, ya el siglo XX era un contexto diferente que demandaba una mayor experticia de músicos titulados en el campo del arte musical. Según lo plantea el artista samario:

> lo sabían de un modo especial en el Ministerio de Instrucción Pública, porque desde que aceptamos la Dirección se convino en que no íbamos a seguir las huellas de nuestro antecesor, en que la reorganización se entendería en el sentido de dar una organización nueva, en que durante algún tiempo haríamos un estudio práctico de las necesidades y recursos de nuestro país en el campo de la música.[13]

Las posibilidades de mejora para Alarcón vendrían también de la aproximación a lo que estaban haciendo los conservatorios y, en general, las instituciones de formación musical en Europa, iniciativa que lo motivó a solicitar una licencia para viajar a dicho continente para estudiar con detenimiento las propuestas educativas y las tendencias en materia musical que allí tenían lugar. En su ausencia, asumió la dirección temporalmente el músico Andrés Martínez Montoya, quien posteriormente recibió la noticia del Ministerio de Instrucción Pública sobre el nombramiento de un nuevo director: Jorge W. Price, en 1909. Este repentino cambio se produjo, según Egberto Bermúdez, por intervención del músico Santos Cifuentes, quien "gestiona y logra ante el presidente Ramón González Valencia (1851-1928) el regreso de Price a la dirección de la Academia, siendo él nombrado profesor de composición y director de la orquesta de la institución".[14] Entretanto, Honorio Alarcón es notificado de la decisión con una carta que recibe en Europa, lo que generó molestias entre los músicos bogotanos que no veían con buenos ojos estos repentinos cambios de dirección que parecían ser más motivados por filiaciones políticas que por el interés de fomentar el "Divino Arte"[15] de la música en el país, en un escenario en el que sentían que la visión de Price ya no era suficiente para el "progreso del arte".

[13] Honorio Alarcón. "La Academia Nacional del Música", febrero 5, 1910, en Biblioteca Luis Ángel Arango. Libros raros y manuscritos. *Álbum de la polémica del Sr. Jorge W. Price y el señor A. Martínez Montoya sobre la Academia Nacional de Música,* 1909 (780.72 A51).

[14] Egberto Bermúdez. "Santos Cifuentes (1870-1932): la profesión musical en Colombia en las dos primeras décadas del siglo XX", en *La hegemonía conservadora,* editado por Rubén Sierra (Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2018), 208.

[15] Esta es una expresión empleada reiteradamente por los músicos bogotanos según los hallazgos obtenidos en la revisión de fuentes primarias.

Entre las primeras medidas implementadas por Price se encuentra la adopción del antiguo reglamento y el plan de estudios de la Academia que se habían formulado pensando en las condiciones contextuales de finales del siglo XIX, en un punto en el que, como se mencionó, no había una clara configuración del campo artístico musical. Esto generó tal molestia, que se desató un enfrentamiento público entre los músicos bogotanos en revistas y periódicos como *El Liberal, El Nuevo Tiempo, Gil Blas, El Tiempo, El Gráfico,* entre otros, donde se hicieron manifiestas diferentes concepciones del avance de la música en el país, la preparación de los músicos, la música moderna, el buen gusto musical, etcétera.

A esto se sumó la renuncia masiva de maestros que abiertamente se declararon en contra de Jorge W. Price y su modelo de academia; así como el pronunciamiento de los estudiantes de la Academia en una columna dirigida al Ministro de Instrucción Pública, el 22 de septiembre de 1909 en el diario *El Nuevo Tiempo,* donde manifiestaban su molestia ante la decisión de acabar con una propuesta de academia que "logró sacarla del atraso en el que estaba y que la hizo marchar por el verdadero camino del progreso".[16]

Ante esta situación, en 1910 el gobierno nacional decide designar como director de la Academia al músico Guillermo Uribe Holguín, quien se había formado en la primera etapa de la Academia Nacional de Música y de la cual formó parte también como profesor de armonía, solfeo y violín. En medio de esta polémica, Uribe fue uno de los críticos de la gestión de Jorge Price y, en su momento, tuvo públicas tensiones con el músico Santos Cifuentes, adepto a Price.

Desde la entrada de Uribe Holguín, y a lo largo de su dirección hasta 1935, fue quizá uno de los momentos clave en la manera en que se definió el "buen gusto musical" entre una gran parte de las élites capitalinas en el imaginario de lo que significaba la modernidad para los músicos de esa generación del centenario, pues su postura (desde que fue una figura visible en el campo musical) tendió siempre a la defensa de la música académica de corte europeo, posición que se afianzó tras realizar sus estudios entre 1907 y 1910 en la Schola Cantorum de París como uno de los discípulos sobresalientes del músico francés Vincent d'Indy. La apuesta de Uribe Holguín desde que asumió la dirección de la Academia fue fortalecer el carácter académico de la formación de músicos; de allí que se formalizara el cambio de nombre de la *academia* a *conservatorio nacional de música,* adoptando, entre otras cosas, los lineamientos de formación principalmente de

[16] Herminia Almánzar *et al.* "Academia Nacional de Música". *El Nuevo Tiempo,* septiembre 22, 1909.

la Schola Cantorum de París, lo que lo llevaría a ser objeto de fuertes cuestionamientos por su desdén hacia la música popular nacional en el formato de las estudiantinas y la música vernácula, dado que llegó a excluir estos géneros musicales de la propuesta de formación musical del Conservatorio. De igual manera, entre las apuestas de Guillermo Uribe Holguín se encontraba la formación del oído "poco ilustrado" de un público ignorante en asuntos musicales; para esto consideró importante incidir en las concepciones estéticas de los colombianos, especialmente de los bogotanos, y en la formación del gusto a través del acceso a espacios de consumo musical que permitieran mejorar las experiencias musicales y, por ende, las preferencias del público que debía encarnar la modernidad en esa sociedad de principios de siglo.

Sujetos de la modernidad: entre música académica, el arte vulgar y el "exotismo yanqui"

Si bien la intención del presente texto no es presentar una historia de los procesos de transformación de una institución como la Academia Nacional de Música (posteriormente Conservatorio Nacional de Música), pues son bien conocidos en Colombia los trabajos realizados en esa línea por musicólogos como Egberto Bermúdez, Ellie Ann Duque, Jaime Cortés Polanía, entre otros, la breve contextualización del apartado anterior resulta relevante porque sitúa los nombres, vinculaciones y términos de relación de quienes estaban orientando los principios de formación musical de una institución que fue creada en 1882 con la intención de certificar formalmente la idoneidad de los músicos colombianos, de establecer los lineamientos estéticos de la producción musical formal del país y de educar, especialmente a los bogotanos en sus gustos musicales, con el ojo siempre puesto en el avance de la música europea, referente clave de civilización musical, como en su momento lo hizo ver este grupo de músicos bogotanos en diferentes publicaciones de prensa y como lo manifestó Uribe Holguín en diversos escenarios cuando asumió la dirección del Conservatorio Nacional de Música.

La creación de una institución de estas características no puede considerarse sencillamente como un dato aislado que alimenta la historia de la estructura organizativa del Estado colombiano; por el contrario, se debe tener presente el sentido mismo de un proceso como ese, pues el ejercicio de institucionalización exige la configuración de un campo de saberes expertos que establecen una diferenciación frente a lo que comúnmente se denominan "saberes empíricos" y frente a los saberes vernáculos que, para ser incluidos en ese campo, deben pasar

por un proceso de cientifización, de blanqueamiento sonoro, que fue muy común en las instituciones de administración y formación musical de ese periodo.

Este concepto de "blanqueamiento sonoro"[17] o "blanqueamiento musical"[18] ha sido abordado por autores como Óscar Hernández Salgar y Sergio Arias para aludir al proceso mediante el cual músicas populares colombianas, como el bambuco, fueron "criollizadas" y occidentalizadas por los músicos mediante prácticas como su adaptación a la notación europea, introduciendo modificaciones estilísticas que buscaban generar una mayor aceptación de estas sonoridades en los círculos sociales de las élites bogotanas y en las instituciones estatales. Ahora bien, los planteamientos que explican los procesos de "blanqueamiento sonoro" y "blanqueamiento musical" se han centrado especialmente en brindar una explicación de dichos procesos desde dos aspectos principalmente: en primer lugar, el blanqueamiento como un proceso de transformación de las músicas populares hacia el lenguaje de la ciencia musical europea con el fin de reducir sustancialmente sus características indígenas, negras y mestizas, tanto en la composición como en el uso de los instrumentos; y, en segunda instancia, como un proceso de transformación de las músicas populares que ocurrió paulatinamente debido a su circulación en espacios de socialización de las élites, especialmente urbanas, para su consumo. Sin embargo, como resultado de la investigación doctoral en marcha, propongo que los procesos de blanqueamiento sonoro pueden resultar ser más complejos al entender que el objeto sonoro no puede ser concebido como una cuestión abstracta derivada de la autonomización del arte al margen de lo social, donde el proceso de blanqueamiento se produce solamente en la relación entre el músico y el objeto sonoro; por el contrario, lo social es inherente al objeto sonoro y, en ese sentido, produce regímenes acústicos y regímenes aurales[19] a través de prácticas sociales desde las que se segregan, estereotipan e inferiorizan otras sonoridades que son racializadas, engeneradas y enclasadas, lo que conlleva a que ese proceso de blanqueamiento se efectúe, por ejemplo, a través del intento de hegemonizar el gusto de sectores sociales que

[17] Sergio Arias Carrera, "'Blanqueamiento sonoro', occidentalización del bambuco en la segunda mitad del XIX" *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia* 15 (2020), 109.

[18] Óscar Henández Salgar. "Marimba de chonta y poscolonialidad musical". *Nómadas* 26 (2007), 62; y Óscar Hernández Salgar, "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 28, núm. 2 (2007), 253.

[19] Natalia Bieletto-Bueno, "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI", *El Oído Pensante* 7, núm. 2 (2019), 117-118.

tienen unos privilegios estableciendo una normativa sonora tácita de lo aceptado o no, o también a través de unos proyectos políticos que veían en la música un dispositivo civilizatorio efectivo.

Esas intencionalidades de los proyectos políticos que se traducen en la creación de instituciones que buscan incidir en dimensiones específicas de la vida social tienen como pieza clave los parámetros de producción de conocimiento de un campo, donde se produce la reglamentación tácita y explícita de lo que puede ser o no dicho, de lo permitido y lo no permitido, incluso de lo verdadero y lo falso[20] dentro de ese campo; en ello, tiene un papel fundamental el capital simbólico; y, sumando a esto, el despliegue de una serie de tecnologías de gobierno que buscan formar en distintos niveles a determinados grupos poblacionales con estos principios. En esa línea, la transformación de la Academia Nacional de Música en Conservatorio Nacional de Música y los debates que se generaron en ese proceso a partir del nombramiento de los diferentes directores tiene como trasfondo una disputa por el saber experto, sobre quiénes lo ostentan y las prácticas que se buscaba desplegar para educar en lo musical y civilizar al ciudadano colombiano; en ello, por supuesto, están entretejidas concepciones de modernidad que se expresan en las heterogéneas subjetividades y experiencias de estos músicos bogotanos.

Desde esa perspectiva, la existencia de una propuesta de formación musical agenciada por un músico empírico como Jorge W. Price en la Colombia de finales del siglo XIX fue aplaudida en su momento por tratarse de un hecho sin precedentes, pues la interpretación musical de entonces era una cuestión artesanal, "un simple oficio mecánico o un frívolo pasatiempo"[21] que no producía necesariamente una clara distinción entre sectores sociales, pues "los jóvenes de las clases bajas y medias, muchas veces herederos de la profesión musical cuyos padres y abuelos habían sido músicos de banda o de iglesia, vendían sus servicios a destajo en bailes, funerales y serenatas sin que su nivel musical fuera muy diferente al de los aficionados de la élite",[22] que habían constituido las agrupaciones musicales más reconocidas en la época. En contraste, el contexto de reapertura de la Academia en 1905 fue muy diferente, pues Colombia y especialmente Bogotá, ciudad en la que se ubicaba la Academia, inició un proceso

[20] Michel Foucault, *Ética, estética y hermenéutica.* Obras esenciales, volumen III (Barcelona: Paidós, 1999), 364.

[21] Bermúdez, "Santos Cifuentes (1870-1932): la profesión musical en Colombia en las dos primeras décadas del siglo XX", 203.

[22] Ibíd., 204.

de transformación urbana en el que fueron sugiendo espacios de socialización, como los cafés, clubes, pasajes comerciales, entre otros, al mejor estilo de las capitales europeas, lo que exigía un nuevo enfoque en la institución y la dirección de músicos titulados por instituciones de formación musical europeas, bajo la premisa de que "lo europeo" era lo "deseable", "bueno" y "verdadero" y con los criterios de la objetividad, universalidad y blancura que constituyeron la episteme de estos sujetos de la modernidad. Por eso, no es fortuito que Honorio Alarcón, director de la institución, se trazara como el principal objetivo de su gestión en la reapertura de la Academia el

> propagar el conocimiento de la buena música en el mayor radio posible; vimos la necesidad en que estábamos ante todo de formar público inteligente y de criterio justo en asuntos musicales; creímos que podía conseguirse en mucha parte con el trato continuo con los autores clásicos por medio de sus obras, mientras vienen conocimientos más profundos —que no se improvisan— que nos lleven al verdadero campo de la ciencia.[23]

Esa necesidad de racionalizar, ordenar y objetivizar los conocimientos musicales de acuerdo con los canones estéticos europeos ha llevado a la formulación de categorías como la colonialidad musical,[24] categoría a través de la cual se explica la configuración de la música europea como un "punto cero" estético que se hegemonizó y se constituyó como una escala universal desde la cual debían ser medidas en su grado de evolución las músicas no europeas.

Esa escala de medición fue inherente al enfoque que se le dio a la institución desde su reapertura, tanto para "medir" el grado de avance de la música colombiana como para establecer binarismos diferenciadores que estaban atravesados por una mirada enclasada, engenerada y racializada, como es el caso de música académica-música popular, música académica-música tradicional, música tradicional-música moderna, verdadero arte-arte vulgar, etc.[25] De hecho, en los músicos de este periodo era una preocupación constante el nivel de "atraso" de la música colombiana y sentían como una labor urgente hacer algo ante ese sen-

[23] Honorio Alarcón. "La Academia Nacional del Música", febrero 5, 1910, en Biblioteca Luis Ángel Arango. Libros raros y manuscritos. *Álbum de la polémica del Sr. Jorge W. Price y el señor A. Martínez Montoya sobre la Academia Nacional de Música,* 1909 (780.72 A51).

[24] Hernández, "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia", 253.

[25] Estos binarismos han sido el resultado del análisis de fuentes primarias de mi investigación doctoral.

timiento de incompletitud o, como diría Chakrabaty, del "todavía no", que se legitimó a través del historicismo moderno europeo y que se interiorizó a un nivel ontológico como expresión de la colonialidad. Para el músico Antonio Quijano Torres esa carencia se explicaba por el aislamiento del país con respecto a Europa: "el adelanto del arte musical en Colombia es muy lento y seguirá siéndolo por mucho tiempo a causa del aislamiento en que nos encontramos de la actividad artística europea. Estamos obligados a vivir de nuestros propios recursos, y aun esos mismos no se aprovechan como fuera de desear".[26]

Para Guillermo Uribe Holguín, recién posesionado como director del Conservatorio Nacional de Música, la solución para sacar del atraso a la música colombiana consistía en aprovechar los recursos ya experimentados por Europa para alcanzar ese refinamiento:

> La civilización artística de la Europa actual es el producto de un refinamiento de varios siglos. No podemos aspirar a conseguir en pocos años ese refinamiento resultante de causas atávicas de una formación lenta y ordenada. En cambio disponemos de medios más rápidos y eficaces de los que se valieron para llegar a ese fin los europeos, porque precisamente comenzamos nuestra educación valiéndonos de recursos ya experimentados.[27]

Para este músico bogotano, esa misión educadora debía ir más allá de la formación de los músicos desde su propuesta fundamentada en el modelo de la Shola Cantorum de París; debía llegar a todos los escenarios de formación musical, buscando con ello un disciplinamiento de la escucha; de allí que Uribe realizara exhaustivas gestiones para incidir en la formación de los músicos de las bandas de la ciudad de Bogotá y en el repertorio que tocaban en los espacios públicos o eventos de la ciudad; y que además participara en la mesa de educación artística del Primer Congreso Pedagógico Nacional de 1917 con una intervención en la que dejaba en claro el potencial civilizador del arte, pues desde su apuesta "el arte no es un pasatiempo trivial, ni algo efímero, solo para tiempos de holgura. Es una fuerza intelectual de enorme importancia, el más rico exponente de cultura, uno de los más eficaces medios moralizadores".[28]

[26] Antonio Quijano Torres, "Con el maestro Alarcón". *El Gráfico,* abril 17, 1915.

[27] Guillermo Uribe Holguín. "Comentarios al programa", *Revista del Conservatorio. Órgano del Conservatorio Nacional de Música,* diciembre, 1910, 3.

[28] Archivo General de la Nación. Sección archivo anexo 2. Fondo Ministerio de Instrucción Pública. Serie Educación Superior: Informes. Caja diez. Carpeta dos, 20 de diciembre de 1917.

Por eso, no es casual que en sus diferentes columnas y artículos refiera Uribe la necesidad de formar el gusto musical del "público ignorante e inculto" en materia de "música seria" que solo valoraba y consumía lo que él consideraba "arte vulgar",[29] que en su concepto abarcaba lo que se producía bajo la etiqueta de música nacional y la música extranjera no académica.

Entre los hallazgos que he obtenido a través de mi trabajo de archivo ha resultado interesante evidenciar que a pesar de que estos músicos reconocían el refinamiento de la música académica europea, músicos como Jorge W. Price, Carlos E. Lasprilla, Guillermo Uribe Holguín, entre otros, cuestionaban los alcances y el aporte de las composiciones etiquetadas como modernas y futuristas por tratarse de obras que priorizaban la velocidad y el exceso haciéndolas incomprensibles para el deleite de los sentidos y la comprensión de la razón; sobre el "arte ruido", Lasprilla afirmaba:

> No soy un reaccionario, pero tampoco concibo la actual furia de los modernos autores que se denominan futuristas. Francia y Bélgica han conservado siempre la supremacía en la composición. Sin embargo, en la actualidad el arte está desorientado, indeciso. No existe una corriente por determinada escuela.
> [...]
> A pesar de todo, no morirá, no puede morir, la tradición del arte puro, la escuela de César Frank se abre paso por sobre toda innovación que se pretenda introducir. [....] Esto demuestra que la escuela clásica no muere en Francia. Acepto las innovaciones. pero rechazo las revoluciones del futurismo, encarnado por Milobau, un joven y eminente virtuoso que parece empeñarse en que la música es el arte del ruido.[30]

Por lo anterior, fue una constante apuesta de los directores tanto de la Academia como del Conservatorio en estas primeras décadas del siglo xx brindar una formación para los músicos fundamentada en el estudio concienzudo de los más grandes compositores de la tradición europea; ahora bien, la elección de esos "grandes compositores", de aquello que debía ser estudiado como conocimiento básico de quienes se hicieran llamar músicos, fue también objeto de arduas y aca-

[29] Diana Piraquive, "La formación del gusto musical en la enseñanza de la música y el canto en la ciudad de Bogotá (1903- 1936)". Tesis de maestría. Pontifica Universidad Javeriana, 2016, 48.

[30] Carlos E. Lasprilla, "Con el maestro G. Uribe Holguin. La tercera Sinfonía del viejo D'Indy sus proyectos sobre el conservatorio", en Biblioteca Luis Ángel Arango. Libros raros y manuscritos. *Álbum de la polémica del Sr. Jorge W. Price y el señor A. Martínez Montoya sobre la Academia Nacional de Música,* 1909 (780.72 A51).

loradas discusiones en la prensa bogotana. Estos disensos también se hicieron presentes con la formación de la industria fonográfica en Colombia, pues mientras músicos como Emilio Murillo difundían sus obras de música nacional bajo el formato de estudiantinas a través de las grabaciones de casas como la RCA Victor o distribuían partituras con la mediación de las comercializadoras que vendían los autopianos; otros músicos más cercanos a la apuesta estética del conservatorio veían estas acciones como producción de arte vulgar y descalificaban a los músicos nacionalistas como artistas que se dejaban tentar por el éxito y que, de hecho, podrían afectar la formación del buen gusto del público que el Conservatorio tanto se estaba esmerando por educar a través de las presentaciones públicas.

De igual manera, la llegada de músicas y bailes como el fox trot, los tangos, el one step, el charleston, la rumba, etc., fueron descalificadas de manera despectiva hasta el punto de considerar necesario su blanqueamiento y su "bogotanización",[31] pues esos "extranjerismos" llevaban a los bogotanos a realizar movimientos exagerados y contorsiones casi epilépticas. Asimismo, no fueron pocos los artículos y columnas de músicos que en diarios como *El Gráfico, El Tiempo, Mundo al Día,* entre otros, advertían con un tono nostálgico que ante la llegada de estas músicas y bailes podía perderse el valor de la música tradicional colombiana pues la llegada de esos extranjerismos "es un contagio de exotismo yanqui [pues, las espirituales bogotanas] aceptan los odiosos palitroques y la tambora del jazz, con olvido imperdonable del clásico chucho y la pandereta que nos legaron nuestros tatarabuelos indígenas y andaluces";[32] de hecho, se hacía un llamado a valorar la vasta obra musical nacionalista de Emilio Murillo, pues:

> más que en ningún otro de nuestros músicos populares hay algo original que guarda un jugoso sabor del terruño. Sus aires, más que ningunos otros, nos evocan algo muy nuestro, algo por lo menos sentimentalmente nuestro. Al lado de la orgía de ruidos

[31] José Osorio, *Novelas y crónicas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 360. En el periodo de estudio que aquí se presenta, la expresión "bogotanizar" se ha encontrado en las fuentes aludiendo al proceso de "mejorar" los nuevos bailes que estaban llegando a la ciudad para hacerlos más "refinados" y que así correspondieran al grado de civilización, buen gusto y moralidad de unas élites capitalinas que se consideraban a sí mismas el epítome de la alta cultura. No es fortuito que desde finales del siglo XIX en diversos textos y notas de prensa se usara con orgullo la expresión de "Atenas suramericana" o "Atenas del sur", empleada en su momento por los viajeros europeos Pierre d'Espagnat y Marcelino Menéndez Pelayo, para remarcar a los bogotanos como un referente de civilidad y buen gusto.

[32] "El encanto de nuestra música nacional. La guitarra que cantaba bajo los dedos ágiles de una mujer. La serenata bogotana, deliciosa e inolvidable ha muerto", en *Mundo al día: Diario gráfico de la tarde,* núm. 64, abril 2, 1925.

> detestables que hoy nos ahoga: tangos, one step, etc., muchos aires de Murillo guardan para nosotros un encanto especial, un encanto sano que es necesario oponer a la ola asfixiante de música populachera que nos inunda.[33]

Estas tensiones dejan ver diferentes formas de experienciar la modernidad e incluso invitan a pensar contextualmente en clave de sujetos de la modernidad, como lo propone Saurabh Dube,[34] pues, particularmente en este contexto de Colombia y su capital en las primeras décadas del siglo XX, es posible ver esa permanente contradicción entre la tradición y la modernidad deseada, pero esta última es apropiada y anhelada desde el recelo y la cautela de lo desconocido, algo así como una "modernidad sí, pero no así", en manos de unas élites heterogéneas que, como decía un columnista de la época en el periódico *El Gráfico,* habitaban aún en una "Bogotá a lomo de mula".

Finalmente, es clave también ver la forma en que los proyectos de formación musical y los esfuerzos por "educar" el gusto de los colombianos (especialmente de los bogotanos) que se agenciaron desde las instituciones gubernamentales que buscaban darle forma al sujeto moderno de la nación, se tensionan desde los consumos musicales que obedecían a otros imaginarios de la modernidad que provenían de lugares como Norteamérica, interpelando con ello fuertemente la visión de la estética musical europea desde la cual se crearon y funcionaron tanto la Academia Nacional de Música como el Conservatorio Nacional de Música en sus distintos periodos de transformación y desde la cual emergió el campo artístico musical bogotano en esas tensiones entre los diferentes capitales simbólicos en juego.

Bibliografía

"El encanto de nuestra música nacional. La guitarra que cantaba bajo los dedos ágiles de una mujer. La serenata bogotana, deliciosa e inolvidable ha muerto", en *Mundo al Día: Diario gráfico de la tarde,* núm. 64, abril 2, 1925.

Alarcón, Honorio. "La Academia Nacional del Música", febrero 5, 1910, en Biblioteca Luis Ángel Arango. Libros raros y manuscritos. *Álbum de la polémica del Sr. Jorge W. Price y el señor A. Martínez Montoya sobre la Academia Nacional de Música* (780.72 A51).

Almánzar, Herminia *et al.* "Academia Nacional de Música". *El Nuevo Tiempo,* septiembre 22, 1909.

33 G. S. "Música y músicos", *El Tiempo,* septiembre 7, 1918.
34 Dube, "Sujetos de la modernidad", 366.

Archivo General de la Nación. Sección archivo anexo 2. Fondo Ministerio de Instrucción Pública. Serie Educación Superior: Informes. Caja diez. Carpeta dos, 20 de diciembre de 1917. Negrilla agregada.

Arias Carrera, Sergio. "'Blanqueamiento sonoro', occidentalización del bambuco en la segunda mitad del xix". *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia* 15 (2020): 103-116.

Barriga, Martha. "Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920". *El Artista* 2 (2005), 28-41, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400204.

Bermúdez, Egberto. "Santos Cifuentes (1870-1932): la profesión musical en Colombia en las dos primeras décadas del siglo xx", en *La hegemonía conservadora,* editado por Rubén Sierra. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

Bieletto-Bueno, Natalia. "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo xxi". *El Oído Pensante* 7, núm. 2 (2019): 111-134.

Chakrabarty, Dipesh. *Postcolonial Thought an Historical Difference.* New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Comaroff, John, y Comaroff, Jean. *Ethnography and the Historical Imagination.* Boulder: Westview Press, 1992.

Dube, Saurabh. "Sujetos de la modernidad". *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia* 20, núm. 37, (2006): 358-367.

Foucault, Michel. *Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales,* volumen III. Barcelona: Paidós, 1999.

G. S. "Música y músicos", *El Tiempo,* septiembre 7, 1918.

Hernández Salgar, Óscar. "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 28, núm. 2 (2007): 242–270.

Hernández Salgar, Óscar. "Marimba de chonta y poscolonialidad musical". *Nómadas* 26 (2007): 56-69.

Klein, Alexander. *Oreste Sindici. Obras completas. Reducción para canto y piano*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017.

Lasprilla, Carlos E." Con el maestro G. Uribe Holguin. La tercera Sinfonía del viejo D'Indy sus proyectos sobre el conservatorio", en Biblioteca Luis Ángel Arango. Libros raros y manuscritos. *Álbum de la polémica del Sr. Jorge W. Price y el señor A. Martínez Montoya sobre la Academia Nacional de Música,* 1909 (780.72 A51).

Osorio, José. *Novelas y crónicas.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Otero, Ana María. "'Jeneros de gusto y sobretodos ingleses': el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo xix". *Historia Crítica* 38 (2009).

Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma, visiones del progreso y de la felicidad. Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990).* Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

Piraquive, Diana. "La formación del gusto musical en la enseñanza de la música y el canto en la ciudad de Bogotá (1903-1936)". Tesis de maestría. Pontifica Universidad Javeriana, 2016.

Quijano Torres, Antonio. "Con el maestro Alarcón". *El Gráfico,* abril 17, 1915.

Restrepo, Eduardo. "Modernidad y diferencia", *Tabula Rasa* 14 (2011): 125-154.

Uribe Holguín, Guillermo. "Comentarios al programa", *Revista del Conservatorio.* Órgano del Conservatorio Nacional de Música, diciembre, 1910: 1-5.

Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia.* Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Unimagdalena, 2023.

Diana Carolina Piraquive Monroy

Candidata a doctora en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en estudios culturales de la Pontificia Universidad Javeriana y licenciada en educación básica con énfasis en ciencias sociales de la Universidad Pedagógica Nacional.